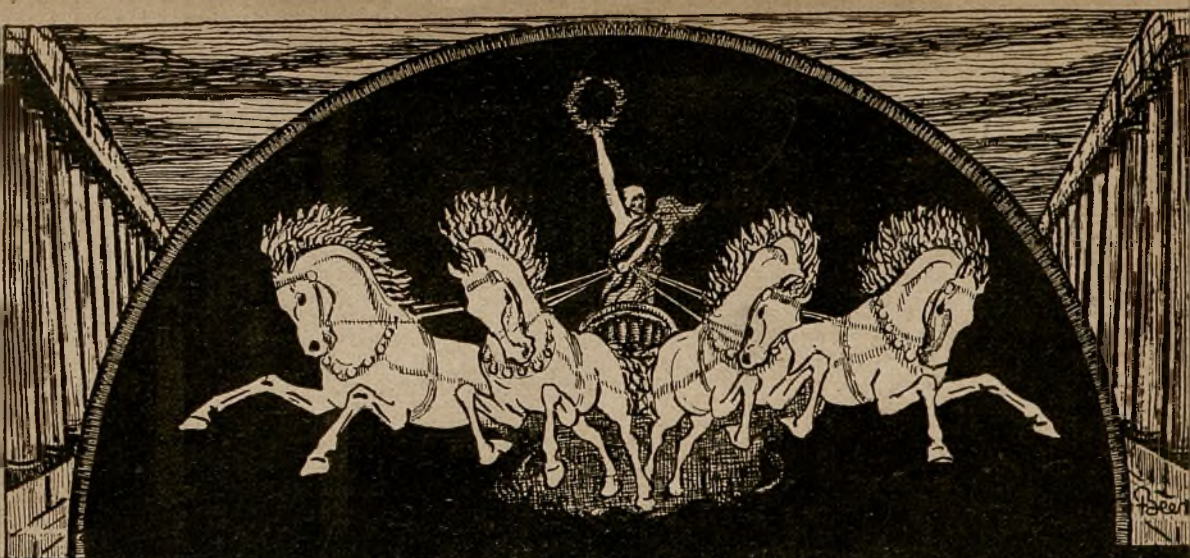


# BIULETYN ARTYSTYCZNY

## 3

CENA - 50 - GR

*Pierwszy zeszyt marcowy 1931 r.*

Rok I. Nr. 3

# BIULETYN ARTYSTYCZNY

**Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze**

TREŚĆ NUMERU: Rola i znaczenie teatru dla róbotniczej kultury i oświaty — *Teodor Rawicz-Lipiński.* Jubileusz 35-cioletniej pracy scenicznej W. Brydzińskiego — *J. B.* Wacław Wąsowicz — *J. C.* Z muzyki — *Hel. Dor.* Teatr Polski: „Lekarz na rozdrożu“ — *J. Krz.* Teatr Narodowy: „O żonach złych i dobrych“ — *B. A. J.* Kronika teatralna. Komunikaty.

## ROLA I ZNACZENIE TEATRU DLA ROBOTNICZEJ KULTURY I OŚWIATY

Mówić dziś o wychowawczem znaczeniu teatru byłoby to włamywaniem się w drzwi otwarte lub odkrywaniem, już dawno odkrytej Ameryki, mimo to jednak nie brak jeszcze u nas ludzi, nawet oświeconych, którzy chcieliby widzieć w teatrze raczej rozrywkę lub odpoczynek, niż doszukiwać się w nim jakichś czynników wychowawczych o głębszem znaczeniu. Można zresztą traktować teatr jak kto chce, nie sposób jednak zaprzeczyć, że każda ocena teatru wymaga innego podejścia do tego działu sztuki, innego zupełnie ujęcia i odmiennego traktowania. Inny będzie stosunek do teatru artysty, inny krytyka literackiego, inny oświatowca czy pedagoga, inny nacjonalisty, inny osobnika o światopoglądzie socjalistycznym i to jest słusznie i dobrze zrozumiałe gdyż w samem założeniu i istocie teatru kryje się bezwiednie, częściej nawet intuicyjnie, niż świadomie wyczuwany przez wszystkich, zajmujących się tem zagadnieniem, *czynnik wychowawczy,* który przez każdego na swój sposób zostaje pojmowany. I to właśnie stanowi wybitną różnicę pomiędzy teatrem a innymi działami sztuki np. muzyką. Jeżeli chodzi o klasę robotniczą, to śmiem twierdzić, że w jej stosunku do sztuki scenicznej panuje jeszcze pewne

*) Artykuł ten nie odpowiada w zupełności poglądom Redakcji, podajemy go jednak jako artykuł dyskusyjny.

pogmatwanie pojęć i dopiero może przez bliższe zetknięcie się z teatrem skrystalizuje się po pewnym czasie, jasny pogląd i bardziej określony czy bardziej zdecydowany kierunek. Mam tu na myśli specjalnie klasę robotniczą polską, na zachodzie bowiem i na wschodzie te rzeczy są już w stadjum znacznie większego niż u nas wyrobienia, a to bądź wyczute impulsywnie z głębin zbiorowej psychiki mas robotniczych, (Belgja, Niemcy, Czechy, Austrja) bądź narzucone z góry przez władzę, jako oficjalne credo proletarjackie (Rosja sowiecka). Metody wychowawcze każdego z tych, powiedziałbym systemów, są dla nas wogóle nie do przyjęcia. To moje głębokie przeświadczenie postaram się uzasadnić w kilku słowach. Teatr jest sztuką. Każda zaś sztuka, jako wytwór pewnych specyficznych warunków i wpływów kulturalnych, nosi już w zarodku jak i w swej fazie najwyższego rozwoju pewne bardzo wybitne cechy etniczne, mimo swej międzynarodowości.

Jeżeli sztuka przemawia do wrażliwszych na piękno umysłów językiem międzynarodowym, (choć i w tej mierze są znaczne odchylenia) to jednak sama twórczość artystyczna, twórczość wszelakiego rodzaju i we wszystkich bez wyjątku gałęziach sztuki, nigdy nie jest wolną od pewnego zabarwienia etnicznego i to stanowi właśnie jej najwyższą wartość dla *całej* ludzkości. Taki Chopin mógł powstać tylko w Polsce, Ibsen i Grieg w krajach skandynawskich, Goya i Velasquez w Hiszpanji, Verdi we Włoszech, Gorkij w Rosji. Kto widział Hamleta, odtwarzanego przez Irvinga, Rossiego Kainza lub Dałmatowa, ten zrozumie, że całe niebo dzieli tych ludzi różnych ras i narodowości w zrozumieniu, ujęciu i artystycznej interpretacji tego wszechludzkiego typu Szekspirowskiej tragedji.

Czy i jak się zmieni sztuka w przyszłości, jakie się wytworzą nowe wartości artystyczne i jakie będzie nowe zastosowanie sztuki — trudno przewidzieć. Narazie chodzi mi o obecny stosunek polskiej klasy robotniczej, a przynajmniej klasowo uświadomionej jej części do zagadnień artystycznych w ogólności, teatralnych zaś w szczególności. Lud polski ma silnie rozwinięte poczucie piękna (stroje ludowe, pieśniarstwo ludowe, zdobnictwo i t. d.) poczucie to ulega jednak stopniowo zanikowi na skutek niwelujących wpływów wielkomiejskiej fabrycznej i tandetnej produkcji, mechanizacji i surogatów artystycznych. W ostatnich latach nasi estetycy z przerażeniem ratować się starają resztki ginącej polskiej sztuki ludowej. Ze wzrostem jednak oświaty wśród ludu wiejskiego i robotników obserwujemy jakby jakąś falę powrotną, znamionującą pewne dążenie, pewną tęsknotę do piękna.

Każdego czynnego działacza oświatowego wśród środowisk robotniczych uderzyć musi fakt niezwykłego pędu do tworzenia teatrów robotniczych. Praktyka np. Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego z jego licznemi oddziałami na terenie Rzeczypospolitej daje w tym kierunku obfity materjał, który musi

zastanowić uważnego obserwatora. Gdzie tylko, nawet w jakiejś zapadłej dziurze na prowincji, powstaje oddział t. zw. popularnie „Tura", tam bezwłocznie zupełnie samorzutnie tworzy się kółko dramatyczne, które chce grać za wszelką cenę. Walczy z trudnościami, z beznadziejnością polskiego repertuaru dramatycznego, odpowiedniego dla teatrów amatorskich, z brakiem należytego kierownictwa, z brakiem wreszcie środków materjalnych, ale się boryka, walczy i trwa.

A duża popularność i frekwencja robotniczej publiczności w warszawskiem teatrze „Ateneum", zwłaszcza od czasu, gdy dyrekcję objął świetny artysta Stefan Jaracz, którego kreacje i reżyserja stanowią istną ucztę estetyczną dla widza, czyliż nie dowodzą zrozumienia wartości artystycznej teatru i jego wychowawczego znaczenia dla klasy robotniczej?

A takie np. fakty jak wykupywanie przez lubelski oddział „Tura" całych przedstawień w teatrze miejskim, co zmuszało dyrekcję do przystosowywania repertuaru wedle wymagań i upodobań klasy robotniczej: dawano „Nadzieję" Huysmanna i inne utwory, które robotnicy pragnęli widzieć na scenie i które w innych okolicznościach nie ujrzałyby z pewnością nigdy światła kinkietów w teatrze prowincjonalnego miasta?

Błędnem byłoby mniemanie, że teatr robotniczy, czy teatr dla robotników, winien koniecznie dawać sztuki z życia robotniczego o tendencji rewolucyjnej czy jakiejś jaskrawej społecznej. Nic mylniejszego nad to rozumowanie! Tak może mówić tylko osobnik, traktujący sztukę, a więc i teatr jako czynnik wyłącznie agitacyjny. Niepodobna jest odmówić teatrowi dużego znaczenia agitacyjnego, ale ta jego właściwość ma znaczenie wtórne i nie jest jego bezpośredniem zadaniem. Teatr wychowuje, kształci i rozwija: za pomocą żywego słowa, w artystyczną ujętego szatę, budzi myśli i uczucia, każe przeżywać. Inaczej nie byłoby istotnej różnicy między wiecem politycznym czy masówką, a teatrem, jako świątynią sztuki. O ile w sferach burżuazyjno-inteligenckich teatr jest strawą mniej więcej normalną, niemal powszednią i poprzedza go pewne elementarne przygotowanie przez wykształcenie ogólne nabyte, odpowiednie otoczenie na pewnym poziomie kulturalnym i t. d. to dla robotnika teatr jest przeważnie świętem, które obchodzi częstokroć nawet bez żadnego elementarnego przygotowania. Stąd silniejsze wrażenia, większa emocja i silniejszy wpływ wychowawczy. Robotnik, nie będąc odpowiednio zaagitowany, niezbyt chętnie widzi na scenie własne przeżycia niejako zawodowej natury, własną nędzę, smutną, własną niedolę. Ma tego dość w życiu codziennem. Na scenie mimowoli uderza go pewna sztuczność, pewien fałsz, koturny sceniczne, których w życiu nie widzi, jak nie widzi w niem pozy i patosu, bez czego na scenie się nieraz obejść trudno. Natomiast chętnie poszukuje wrażeń i typów jak również wrażeń, których nie doznaje w swem szarem codziennem,

żmudnem bytowaniu, myśli, kombinuje i przeżywa te nowe wrażenia, które widzi na scenie.

Ogólno ludzkie zagadnienia ujawnić się mogą nietylko w bluzie robotniczej lub siermiędze, ale i w kontuszu i w mundurze, nawet we fraku i płaszczu królewskim. Nie na tem polega proletaryzacja czy demokratyzacja sztuki, ażeby, nie pokazać człowieka w kontuszu, lub hrabiego.

Znaczenie wychowawcze teatru dla klasy robotniczej potęguje się jeszcze bardziej i skuteczniej gdy robotnik staje się nietylko konsumentem wartości i wrażeń artystycznych, ale niejako ich twórcą. Inaczej ocenia twórczość danego kompozytora i całe bogactwo kompozycji ten kto umie słuchać utworu z partyturą w ręku; inaczej zgłębia genjalne wartości instrumentacji Berlioza lub Wagnera kto sam bezpośrednio bierze czynny udział w orkiestrze i całą jaźnią swego talentu i artystycznej intuicji wplata się niejako w intencje i natchnienia wielkiego kunsztu, a inaczej przygodny, nieprzygotowany słuchacz! Podobnie też robotnik-autor nieskończenie więcej odniesie bezpośredniej korzyści z teatru niż robotnik-widz, gdyż bierze udział jako odtwórca, a nie tylko jako bierny odbiorca, który nic ze swego „ja“ do sztuki nie wnosi, a tylko odczuwa tworzywo

Kto wie ile w proletarjacie robotniczym kryje się talentów, rozmachu, możliwości niewydobytych, niewyzyskanych? Janko Muzykant nie jest tylko pięknym tematem do wzruszającej nowelki. To samo życie, to krzycząca prawda, rzucona w chwili natchnienia w twarz burżuazji. Uczmy się, nie dajmy ginąć talentom, wydobądźmy je na powierzchnię. Kultywujmy sztukę wśród proletarjatu, wychowujmy go w zrozumieniu piękna, *które jest i pozostanie wieczne.*

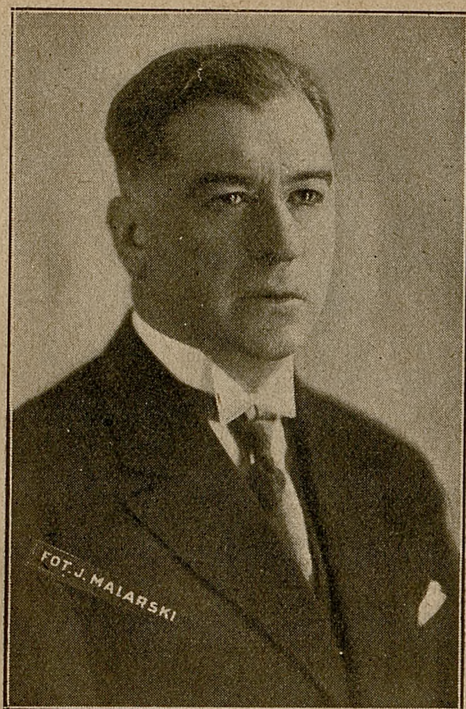
Wpływ na przyszły ustrój, w którym wiele pojęć, a więc i sztuka ulegnie przewartościowaniu, nie może być udziałem analfabetów lub demagogów, a tylko umysłów głęboko uświadomionych co do wartości prawdziwej tych pojęć. Wychowujmy takie umysły. Wychowujmy *ludzi!*

*Teodor Rawicz-Lipiński.*

# JUBILEUSZ 35-CIOLETNIEJ PRACY SCENICZNEJ WOJCIECHA BRYDZIŃSKIEGO

Wojciech Brydziński, wybitny aktor o głębokiej artystycznej kulturze obchodził w tych dniach jubileusz 35-cio letniej pracy scenicznej.

Urodził się Brydziński w Stanisławowie, tam ukończył gimnazjum, tam występuje najsamprzód na wieczorkach studenckich, poczem w istniejącym wówczas w Stanisławowie teatrze im. Fredry. Wkrótce przyłącza się do trupy Miliera z którą rozpoczyna tułaczkę po Galicji i Poznańskiem. W 1902 r. zostaje zaangażowany do teatru w Łodzi, skąd




po czterech latach przenosi się do „Rozmaitości“ w Warszawie.

Pierwsze lata pracy scenicznej, specjalnie lata wędrówek teatralnych obfitowały w ciężkie chwile zmagania się z biedą. Talent, wielki, prawdziwy talent wyszedł z tych zmagań zwycięsko.

Głęboka intuicja artystyczna i wielka skala talentu Brydzińskiego pozwoliły mu stworzyć tak świetne a różne kreacje jak Gustawa w „Dziadach“, Hamleta, Henryka IV, Mickiewicza, Solnessa czy Fr. Moora, pozwoliły mu być świetnym odtwórcą wielkiego repertuaru i znakomitym aktorem nowoczesnych sztuk.

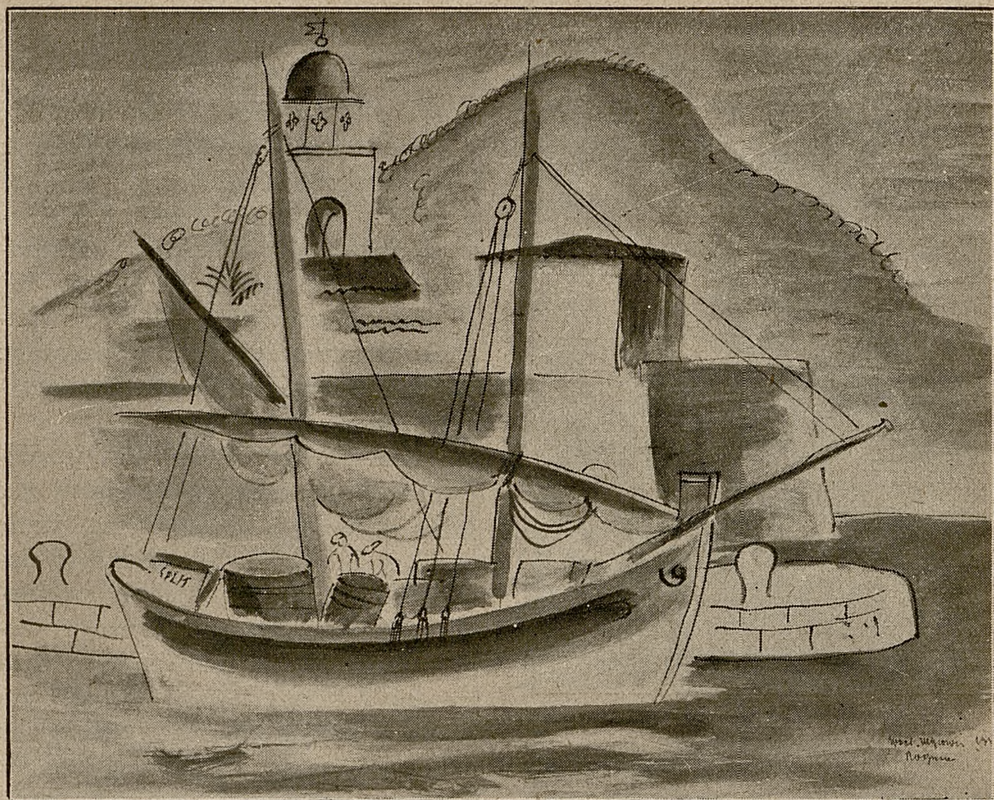
Talent Brydzińskiego jest w pełnym rozwoju i obejmuje ciągle tak samo wielką i różnorodną skalę wcieleń artystycznych. Dlatego nawet i dziś nie można mówić o talencie Brydzińskiego skrystalizowanym w pewnym określonym kierunku, gdyż talent jego wciąż żywy i twórczy szuka nieustannie nowych form. Pozwala nam to wierzyć, że ujrzymy jeszcze niejedną świetną kreację Brydzińskiego, nigdy szablonową, a zawsze nową, głęboko przemyślaną i odczutą. *J. B.*

# WACŁAW WĄSOWICZ

*(Wystawa obrazów w Klubie Artystycznym, Al. Jerozol. 59)*

Wacław Wąsowicz należy do najżywszych organizacyj twórczych, wśród naszych malarzy. Zdobył sobie uznanie nienasyconem pragnieniem poszukiwań nowych środków i nowych tematów. Dawno już stanął na poziomie, a jednak na każdej wystawie prezentuje nowe oblicze nieraz nieprzewidziane.

Tkwi w nim żelazna siła pracy, ciekawość artysty i spojrzenie pierwotne, odsłaniające świeże i wzruszeniowe perspektywy. Jego rozwój to bogata gama przemian współczesnego malarstwa. Od usztywnionego *formizmu* do najbardziej malarskiej palety i form miękkich! Od suchej zwięzłości kształtów do rozlewności bogatej natury malarskiej. Od drucianej kanciastości do odde-



*Wacław Wąsowicz: „Barka rybacka" (akwar.).*

chu falistej wizji plastycznej. Ale we wszystkich okresach, czy to Huculszczyzny, czy pejzażu z południa Francji, Wąsowicz ujawniał swój styl natchniony sztuką francuskiej swobody i swady twórczej. I przejawiał go we wszystkich formach grafiki i malarstwa: w drzeworycie, litografji, w akwareli, gwaszu, rysunku w malowanej porcelanie i makatach no i w olejnej swojej produkcji. Istota ujęcia polegała na braku szczegółowości i celowych głębokich niedopowiedzeniach linji i kształtu.

Przypadkowość i przeładowanie, fałszywa kolorowość były mu obce. Akcentuje wartość niezbędną, podkreśla przesadnie cechę właściwą rzeczy, a z przedmiotu widzianego czyni logiczny, zwarty sens sztuki.

Proces przetwarzania rzeczywistości dokonywa się w artyście stopniowo, po wielu trudach i doświadczeniu. Obecna wystawa to plon egzotycznej podróży po Jugosławji, Turcji i Grecji. Kto jednak, w powietrznych 50 akwarelach, rysunkach i olejnych obrazach, będzie chciał znaleźć *Południe i Wschód* (jak się je przedstawia dla mieszczucha) w szablonie, ten się zawiedzie.

Dla Wąsowicza nie istnieje banalność. Spogląda on na dziwy świata okiem wrażliwego malarza, urzeczy-

wistniając to co najtrudniejsze. Odpadły efekty tradycyjnego Wschodu (niema zaklinaczy wężów, ani derwiszów, ani odalisek). W odtworzeniu Hellady niema ani antyku ani romantycznego folkloru. Pozostała sztuka współczesna — istota formy i dążność do *kolorytu olejnego* i mięsistego kształtu. Figury, osiołki, drzewa to zgęszczona treść plastyki — szlachetna okrągłość, w którą światło wsącza malarskie życie. Zielenie srebrzą się bielą cynkową, a w grube pokłady farby worała się szpachla bruzdami, oznaczającemi kierunek formy.

Tu znalazł Wąsowicz przymierze między linją a plamą.

Swobodnie znaczy linją na grubo kładzionej płaszczyźnie. Ale rysunek jest tylko dopełnieniem, środkiem ostatecznem definicji kształtu.

Zamiast efektów rozdartej kolorystyki, powstała poważna sztuka jedności koloru. Grająca powierzchnia żyje raczej utajonem bogactwem przejść. Zielenie, szarzyzny przemieniają się w zrudziałą czerwień, niepostrzeżenie dla pierwszego rzutu oka. Słońce Południa i Wschodu na płótnach malarza nie krzyczy tanizną teatralności, ale skupia kształty w jedność poważnego malarstwa. Brak tu opisowości, ale jest synteza.

W eterycznych akwarelach dał Wąsowicz niewyczerpany zasób swojej pomysłowej techniki. Są to pejzaże pełne wdzięku i wielkiego umiaru.

Zachwycają one śmiałością zdecydowania i męską zwartością ujęcia. Kilka płaszczyzn, ostro pociągnięte piony i poziomy i wyrasta pełny morski krajobraz z oddechem żagli i strzelistością masztów. Wieże minaretów i zaułki Sarajewa, ulica Wschodu niechlujna, ale tętniąca życiem, groteskowe postacie w fezach, marynarkach, amerykańskich czapkach — zainscenizował artysta z werwą i niekiedy z humorem

Wreszcie rysunki są arcywzorem zwięzłości. Posiadają one swoisty wyraz linji i ekonomję, zdradzającą drzeworytnika. Wystawa obecna jest ciekawa ze względu na egzotyzm tematu, ale stokroć więcej przez oryginalność jego interpretacji.

*J. C.*

# Z MUZYKI

*„Salome" dramat muzyczny w 1-ym akcie R. Straussa.*

Niesamowite dzieje Salome, księżniczki judajskiej, pociągnęły niejednego poetę i kompozytora. Obraz pięknej córki Heroda ze ściętą głową św. Jana snuje się jako motyw w sztuce nieomal tak często, jak postać Don Juana lub Fausta. Ale jest to motyw pod względem artystycznym niebezpieczny; kryje w sobie efekt niezdrowej sensacji, chorobliwej egzaltacji nerwów i zmysłów.

Na uwydatnieniu jaskrawych stron w dziejach księżniczki zależało poecie angielskiemu, przed 30 laty zmarłemu, Oskarowi Wilde (czy-

taj Uajld). Do tego dramatu napisał muzykę jeden z czołowych współczesnych kompozytorów niemieckich — *Ryszard Strauss.*

Trzeba umieć słuchać i patrzeć na „Salome". Wtedy ostre kontrasty dzieła, jego zmienna, niespokojna muzyka, ohyda sytuacji, dziejących się na scenie wydadzą nam się nietylko uzasadnione, ale wprost mistrzowskie.

Mimo, że Strauss w swojej operze chciał się uwolnić z pod wpływu Wagnera, jednak nie udało mu się uniknąć właśnie typowo wagnerowskiego sposobu symbolizowania kontrastów na scenie. W „Salome" — jak w „Tannhaüserze" — walczą ze sobą dwa pierwiastki: ludzki i boski. Zwycięża ten drugi, uosobiony w postaci proroka Jochanaana. Niskie, chore instynkty zmysłowe reprezentuje księżniczka Salome, której miłosnych zapędów do głowy uwięzionego proroka nawet sam Herod się wstydzi i każe żołnierzom zabić Salome.

Jeżeli uwzględnimy te dwa światy, ścierające się ze sobą w dramacie, wtedy, jasna nam się wyda czysta linja melodji proroka Jochanaana (p. *Eugenjusz Mossakowski)* i łamańce wokalne: Salome (p. *Liljana Zamorska)* i, więcej grającego niż śpiewającego, Heroda (p. *Ignacy Dygas).* Muzyce Straussa nie chodzi o miłe, harmonijne brźmienie; ona *podmalowuje* obrazy na scenie, *żyje* razem z tą sceną, bez której wydaje się nie mieć racji bytu, przytem — jak słusznie ktoś zauważył — mocniejsza jest w odmalowywaniu brzydoty niż piękna.

*„Zamarłe oczy" — opowiadanie sceniczne H. Ewersa.*

Zarówno „Salome" jak i „Zamarłe oczy" przenoszą nas w czasy Chrystusa, ale ani w muzyce ani w treści niema pokrewieństwa między temi operami.

„Zamarłe oczy" są chronologicznie młodsze: pierwsze przedstawienie odbyło się w Dreznie, już w czasie wojny, w marcu 1916 r. Zwrócono wtedy uwagę, że opera Eugenjusza d'Albert słynnego pianisty i zarazem kompozytora posiada libretto. wyróżniające się w całej literaturze operowej.

W prologu widzimy malowniczą okolicę na tle zachodzącego słońca. Kosiarze wracają z pola, śpiewając wesoło. Jeden z nich tylko milczy: nic go nie cieszy; zwierza się ze swych tęsknot pasterzowi, ale ten go nie rozumie, ponieważ ma swoje zmartwienie: jedna z owiec zginęła. Mimo nocy pasterz idzie ją ratować.

Nowy obraz. Na placu przed domem Arcezjusza, w pobliżu Jerozolimy, dziewczyny czerpią wodę ze studni. Jest pogodny ranek Palmowej niedzieli, mogą sobie trochę pogwarzyć. Opowiadają o cudownym proroku z Galilei, który chorych. niewidomych i głuchych uzdrawia, ubogim pomaga, grzesznikom odpuszcza, nawet umarłych wskrzesza. Słyszy to Arsinoe, niewolnica niewidomej greczynki Myrtocle, małżonki Arcezjusza. Śpieszy donieść swojej pani o cudach Jezusa z Nazaretu. Myrtocle wierzy, iż może odzyskać wzrok, jeżeli tylko dotknie się szaty Chrystusa. Rzeczywiście Chrystus uzdrawia ją, ale z oddali

słychać prorocze słowa: „niewiasto, zaprawdę powiadam ci, nim słońce zajdzie, będziesz mi złorzeczyć".

Uszczęśliwiona z odzyskania wzroku, Myrtocle nie przeczuwa jeszcze tragedji. Pierwszą osobę, którą spotyka jest przyjaciel Arcezjusza młody pułkownik Galba. Myrtocle przypuszcza, iż to jest jej, w snach wyidealizowany mąż i rzuca mu się w objęcia. Ukryty za studnią Arcezjusz widzi to, podbiega do Galby i dusi go. Kiedy Myrtocle dowiaduje się wreszcie, że wstrętnym zabójcą Galby jest jej własny mąż, przeklina chwilę, w której odzyskała wzrok. Pragnie znów ślepoty, krwawo zachodzące słońce zasnuwa jej oczy mgłą. Arcezjusz zastaje ją podawnemu ślepą i wierną.

Muzyka, w guście Pucciniego pisana, niewątpliwie tłumaczy akcję. Moment uzdrowienia Myrtocle, jej pełne kontrastów wzruszenia, wreszcie zrezygnowany spokój zakończenia — są to najsilniejsze sceny, muzycznie świetnie wyzyskane. Ale są to tylko momenty. W całości libretto mówi więcej niż muzyka i tem się wyjaśnia fakt, że „Zamarłe oczy" nie posiadają podobnej siły jak np. dramaty muzyczne Wagnera i nie utrzymują się stale na naszych i zagranicznych scenach operowych.

*Hel. Dor.*



*Scena z „Domu otwartego" Bałuckiego, granego obecnie w „Ateneum".*

# TEATR POLSKI—LEKARZ NA ROZDROŻU

*Sztuka w 5-ciu obrazach G. B. Shaw'a. Przekład Florjana Sobieniowskiego*

Wystawiony w tych dniach w teatrze Polskim „Lekarz na rozdrożu" pochodzi z pierwszego okresu twórczości tego wielkiego angielskiego djalektyka i ironisty, gdy żądło jego satyry było zwrócone przeciw obłudzie i wewnętrznym sprzecznościom dzisiejszego ustroju społecznego. W ostatnich latach Shaw się nieco zmienił, a jego djalektyka przybrała charakter nieznośnego gadulstwa. Tem milej więc widzi się na scenie dawniejsze jego utwory, a tem chętniej zwłaszcza przysłuchuje się im widz z robotniczego środowiska, z natury rzeczy mało skłonny do gloryfikowania istniejących stosunków.

Tym razem najwięcej pocisków rzuca Shaw w kierunku przedstawicieli wiedzy medycznej. Widzimy na scenie całą galerję tych typów. Każdy z nich ma swój system niezawodny leczenia i swoje właściwości djagnostyczne. Jeden widzi u wszystkich chorych objawy zakażenia krwi, inny dostrzega przyczyny wszystkich chorób w jakiejś narośli, którą, jako chirurg, chce wszystkim wycinać, tamten cynicznie dostarcza swym pacjentom środków, które nie mogą nikomu ani pomóc ani zaszkodzić, sugestjonując naiwną i bezgranicznie wierzącą w moc wiedzy lekarskiej klientelę napisem na szyldzie lekarskim: „Kuracja gwarantowana". Widzimy dalej doktora Blenkinsopa, lekarza ubogiej klienteli, ubogiego, zmizerowanego, ciężko chorego na suchoty i może bardziej godnego pożałowania od swych pacjentów. Biegnie on piechotą, bez ciepłego palta, do swej klienteli i wie, że niewiele może jej pomóc, bo byłoby naigrawaniem się z jej biedoty doradzanie wyjazdu do miejsc o zdrowym klimacie lub zapisywanie jej drogich lekarstw. Widzimy wreszcie doktora Patricka Cullena, który wiele przeżył i doświadczył i dlatego ironizuje wraz z autorem na temat wszechwiedzy lekarskiej.

Bohaterem zaś sztuki jest doktór Ridgeon, który wynalazł jakoby niezawodny system leczenia gruźlicy za pomocą zastrzyku specjalnej surowicy. Jego sanatorjum jest pracownią eksperymentalną: jest tam tylko miejsce na dziesięć osób.

Wśród kandydatów do tej niezawodnej fabryki zdrowia dokonywa się osobliwej selekcji. Dostać się może tam ten tylko, kto jest wart życia, wszyscy inni są odtrąceni, a, co za tem idzie, skazywani na śmierć nieuchronną. W sanatorjum doktora Ridgeona zawakowało właśnie dziesiąte miejsce, a konieczność dokonania wyboru naraziła go na bardzo poważny konflikt duchowy.

Bernard Shaw w tragizm sytuacji niebardzo każe nam wierzyć, skoro dowiadujemy się już w pierwszym akcie, że cudowny lekarz, dr. Ridgeon, zawdzięcza swą sławę oraz wysokie odznaczenie zwykłej pomyłce lekarskiej. Jednemu z jego wysoko postawionych pacjentów zastrzyknięto przez omyłkę szcze-

pionkę tyfusu, co go jednak w sposób niewytłómaczony zarówno dla profesorów, jak dla wtajemniczonych, wyleczyło z gruźlicy. Skoro zaś wszystko przy obecnym stanie wiedzy lekarskiej jest możliwe, trudno, abyśmy brali dr. Ridgeona, jego pacjentów i wynikające stąd konflikty na serjo. Zresztą autorowi niebardzo na tem zależy. Sztuki jego mają charakter raczej dyskusyjny. Stawia on pewne założenie i w chwili największego napięcia, po wszechstronnem wyjaśnieniu kwestji w błyskotliwych i dowcipnych djalogach pokazuje nagle język publiczności, nie dając swego rozwiązania zagadnienia.

Otóż doktór Ridgeon, wzruszony losem swego bezmyślnego kolegi Blenkinsopa, człowieka kryształowego charakteru i szlachetnego altruisty, postanawia uczynić zeń swego pacjenta i uratować mu życie. Próżno go ktoś na scenie przekonuje, że ubodzy lekarze istnieć nie powinni, gdyż mogą więcej wyrządzić szkody, niż pożytku pacjentom, skoro ciężka walka o byt nie pozwala im na pracę nad sobą i na rozwój swej wiedzy, a zwłaszcza gdy są tak miernymi lekarzami, jak doktór Blenkinsop. Dowodzą mu nawet — a z tym poglądem zdaje się godzić Shaw — że zawód lekarski winien być upaństwowiony, czy zsocjalizowany, a więc pacjenci winni leczyć się tylko u pewnych lekarzy, stanowiących elitę tego fachu i dających dużą rękojmię skuteczności kuracji. W okresie kampanji przeciw Kasom chorych w obronie prawa jednostki do wyboru własnego lekarza, słowa te budzą pewne zastanowienie...

Lecz oto dr. Ridgeon stoi na rozdrożu, gdyż piękna żona chorego ciężko na suchoty, a niezwykle utalentowanego malarza Dubedata błaga go o uratowanie życia jej męża. Ridgeon widzi próbkę jego talentu i już się waha. Najważniejsze są dlań kryterja etyczne. Chce wiedzieć, czy Dubedat jest w porządku z zasadami etyki w sprawach pieniężnych i w stosunku do kobiet. Gdy okazuje się, że Dubedat jest pospolitym łotrzykiem i cynikiem, skazuje go na śmierć pewną, po długich rozważaniach na temat, kto potrzebniejszy jest społeczeństwu: człowiek uczciwy o miernych zdolnościach czy też pozbawiony elementarnej etyki człowiek talentu, którego dzieła przejdą do potomności.

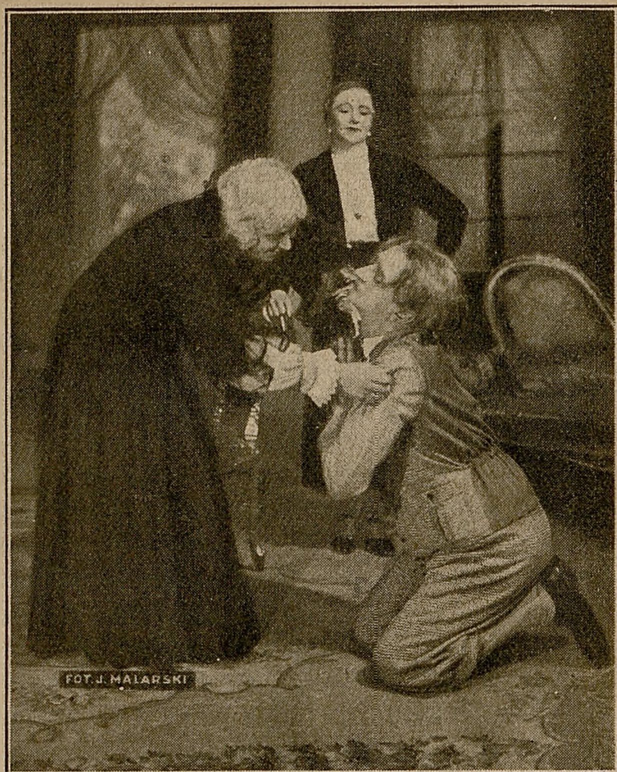
W chwili, gdy nam się wydaje, że Shaw zbliża nas do rozwiązania, doznajemy nagle zawodu. Okazuje się, że Ridgeon dokonał wyboru, kierując się względami natury osobistej. Zakochał się w pięknej żonie malarza, którego chce uśmiercić, aby posiąść ukochaną kobietę. Shaw zręcznie uchylił się od odpowiedzi.

Ten nierozwiązany problemat staje się tłem dla wybornej komedji, pełnej życia i skrzącej się dowcipem. Sztuka była grana znakomicie przez artystów, z Samborskim i Stanisławskim na czele. *J. Krz.*



# TEATR NARODOWY — O ŻONACH ZŁYCH I DOBRYCH

*komedja w 4-ech aktach Adolfa Nowaczyńskiego.*




Orgje, pijaństwo, pyjamy, flirty i narkotyki. Złe żony i zadatek na złą żonę panna Daisy. Drugi świat to Żaneta niegdyś aktorka, dziś hrabina. Wierna żona, doskonała gospodyni, ogromnie dbała, by Fruś nie splamił honoru domu, żeniąc się z girlaską. Ale p. Żaneta jest za dobrą gospodynią a za mało kobietą, nad czem boleje jej mąż, hr. Firley. Widzi to dobra Bunia, która nie jedno już w swem życiu widziała i radzi Żanecie, by miała „straszaka". To nie prawdziwy kochanek, to tylko tak, dla postrachu męża. Potęguje to ponoć uczucie małżeńskie.

Bunia jest wogóle dobrym duchem domu. Dzięki niej girlaska Stefcia Poraj zostaje żoną hrabiego Frusia, nie wiemy tylko złą czy dobrą. Ale chyba dobrą, bo pod koniec komedji wszystko złe staje się dobrem. Nawet p. Dora w najjaskrawszej pyjamie, najśmielej atakująca mężczyzn w I akcie, która pije, pragnie uwieść kapitana i kokainizuje się — nawet ta pani Dora staje się dobrą i cnotliwą żoną.

Cała sztuka składa się z szeregu luźnych epizodów, których wątek urywa się, a które służą jedynie do podmalowania tła. Akcji niema. Wszystko co się na scenie dzieje, a raczej mówi, służy do scharakteryzowania środowiska.

Obsada sztuki niezbyt szczęśliwa: Halskiej odpowiadałaby bardziej rola Żanety, Ćwiklińska lepiej „szałałaby" w roli Reny. Węgrzyna szkoda do roli malarza, szkoda go do tej sztuki wogóle.

Ci, którzy idąc na komedję Nowaczyńskiego oczekiwali satyry, zawiedli się. Ci, którzy oczekiwali sztuki w rodzaju „Fryderyka Wielkiego" czy „Cara Samozwańca", zawiedli się tembardziej. *B. A. J.*

# KRONIKA TEATRALNA

## TEATR ATENEUM.

*„Dom otwarty". Komedja w 3-ch aktach M. Bałuckiego.*

Osoby: Władysław Żelski, urzędnik banku — *Dziewoński,* Janina, jego żona — *Mazarekówna, Daszyńska,* Kamilla, jego siostra — *Dullanka, Mierzejewska,* Telesfor, ich wuj — *Łuszczewski,* Adolf, narzeczony Kamilli — *Przybysz,* Alfons Fikalski — *Poreda,* Wicherkowski — *Daniłowicz,* Pulcherja, jego żona — *Kunina, Buczyńska,* Ciuciumkiewicz, archiwista — *Szletyński,* Katarzyna, jego żona — *Janecka,* ich córki: Tecia — *Mierzejewska, Dullanka,* Miecia — *Leśniewska,* Munia ***, Lola — *Lelska,* Wróbelkowski — *Zawistowski,* Fujarkiewicz — *Żeleński,* Malinowski — *Baczyński,* Bagatelle — *Krell,* Piernikiewicz — *Larewicz,* Ślazikowski ***, Franciszek, służący — *Purzycki,* Lokaj — *Dominiak.*

Rzecz dzieje się w mieszkaniu Żelskich.

Reżyseruje: *Perzanowska.* Dekoracje i kostjumy *Zaruba.*

## TEATR WIELKI.

*„Zamarłe oczy" — opowiadanie sceniczne H. Ewersa.*

Osoby: Pasterz — *Gołębiowski,* Kosiarz — *Brodnicki,* Pastuszek — *Szczepańska,* Arcezjusz — *Wiśniewski,* Myrtocle, jego żona — *Bandrowska-Turska,* Aureljus Galba — *Dobosz,* Arsinoe, niewolnica Myrtocle — *Jastrzębska,* Marja z Magdali — *Leska,* Ktezyfar, lekarz egipski — *Janowski,* Żydowskie niewiasty: *Olena, Przygodzka, Mankiewiczówna, Orłowska,* Żydzi: *Iwo, Bolko, Trembicki.*

Rzecz w okolicach Jerozolimy za czasów Chrystusa.

Kapelmistrz *A. Dołżycki.* Reżyser *Fr. Freszel.* Kierownik chóru *J. Sillich.*

W „Szecherezadzie" (Suita symfoniczna Rymskiego-Korsakowa) biorą udział: *Zajlich, Papliński, Szmolcówna, Dąbrowski, Baliszewski* i inni.

## TEATR NARODOWY.

*„O żonach złych i dobrych" — komedja w 4-ech aktach Adolfa Nowaczyńskiego.*

Osoby: Żaneta Firley — *Ćwiklińska,* Hrabia Maciej, jej mąż — *Łuszczewski,* Daisy Firley, jego siostra — *Mirska,* Fruś Firley, jego bratanek — *Jarocki,* Pani Melsztyńska z domu Firley, zwana Bunią — *Jasińska,* Dyonizy Melsztyński, szambelan Jego Świętobliwości — *Staszkowski,* Hrabia Bolesław Habdank, generalny administrator dóbr Firleyowskich — *Janusz,* Pani Dora Staroświęcka, primo voto Habdank z domu Lewicka — *Larys-Pawińska,* Rena Mrozicka, żona ministra, „Domen i Lasów Państwowych" — *Halska,* Stefa Poraj, z zespołu „Kahane Girls" — *Lindorfówna,* Kapitan Popławski — *Artur Socha,* Ksiądz kanonik Jackowski — *Solski,* Dr. Staroświęcki — *Justian,* Mistrz Bondarczuk — *Węgrzyn,* Prof. Gasztold-Gineykowicz — *Bay-Rydzewski,* Aureli, kamerdyner — *Skarzyński,* Leon, lokaj — *Izdebski,* Lokaj drugi— Kempka, Dorotka, pokojówka — *Łukowska.*

Rzecz dzieje w pałacu Arkadji pod Warszawą — rok 1930.

Reżyserja *Ludwika Solskiego.* Dekoracje *Wincentego Drabika.*

## TEATR POLSKI.

*„Lekarz na rozdrożu". Sztuka w 5-ciu obrazach G. B. Shaw'a. Przekład Florjana Sobieniowskiego.*

Osoby: Sir Colenso Ridgeon — *Samborski,* Sir Patrick Cullen — *Bogusiński,* Sir Ralph Bloomfield-Bonington — *Stanisławski,* Cutler Walpole — *Dominiak,* Dr. Leon Schutzmacher — *Łapiński,* Dr. Blenkinsop — *Karbowski,* Louis Dubedat, artysta-malarz — *Daczyński,* Jennifer, jego żona — *Kamińska,* Redpenny, asystent Ridgeona — *Ziembiński,* Emma, służąca Ridgeona — *Munclingerowa,* Dziennikarz — *Karczewski,* Se-

kretarz Wystawy — *Chmurkowski*, Hotelowa — *Tarnowiczówna*.

Rzecz dzieje się: akt I — w domu Sir Ridgeona; akt II — na tarasie restauracji w Richmond; akty III i IV — w pracowni Dubedata; akt V — w prywatnej galerji obrazów w Londynie.

Reżyserja *Karola Borowskiego*. Dekoracje *Karola Frycza*.

TEATR LETNI.

*„Noc Sylwestrowa" — komedja karnawałowa w 3 aktach St. Krzywoszewskiego.*

Osoby: Artur — *Fertner*, Iza, jego żona — *Gorczyńska*, Wanda, jego siostra — *Smosarska*, Henryk, narzeczony Wandy — *Kurnakowicz*, Andrzej — *Osterwa*, Djonizy, służący Artura — *Orwid*, Frania, pokojówka — *Różańska*, Szóstka — *Gielniewski*, Troszkie — *Niwiński*, Piotr — *Kiernicki*, Krakowianka — *Perzyńska*, Pan — *Tomasik*, Barman — *Thiel*, Cowboj — *Rapacki*, Podejrzany Gość — *Kalinowski*, Maski — *Zboińska* i *Makowska*.

TEATR MAŁY.

*„Koniec i początek" — komedja w 3-ch aktach Marjusza Maszyńskiego.*

Osoby: Pan — *Fritsche*, Pani — *Modrzewska*, Kobieta — *Kawińska*, Zosia — *Romanówna*, Kazimierz — *Maszyński*, Lokaj — *Małkowski*.

TEATR NOWY.

*„Mam prawo odejść". Komedja w 3 aktach W. Somerset-Maugham. Przekład R. Ordyńskiego.*

Osoby: Charlie Battle — *Brydziński*, Margery, jego żona — *Jarszewska*, Pat, ich syn — *Wasilewski*, Jula, ich córka — *Majdrowiczówna*, Alfred Granger — *Biegański*, Dorota, jego żona — *Gella*, Tym, ich syn — *Wroncki*, Dina, ich córka — *Leszczyńska*.

# PLAN TEATRU ATENEUM

## SCENA

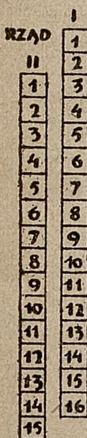
### PARTER

RZĄD — RZĄD

I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 — I
II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 — II
III: 1 2 … 21 22 — III
IV: 1 2 … 21 22 — IV
V: 1 2 … 21 22 — V
VI: 1 2 … 21 22 — VI
VII: 1 2 … 21 22 — VII
VIII: 1 2 … 21 22 — VIII
IX: 1 2 … 21 22 — IX
X: 1 2 … 21 22 — X
XI: 1 2 … 21 22 — XI
XII: 1 2 … 21 22 — XII
XIII: 1 2 … 21 22 — XIII
XIV: 1 2 … 21 22 — XIV
XV: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 — XV
XVI: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 — XVI
XVII: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 — XVII
1 2 3 4 5 — XVIII: 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 — XVIII — 16 17 18 19 20

WEJŚCIA NA PARTER




RZĄD I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
RZĄD II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15







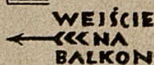
RZĄD I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
RZĄD II: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

RZĄD — RZĄD

I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 22 22 — I
II: 1 2 … 23 24 — II
III: 1 2 … 23 24 — III
IV: 1 2 … 23 24 — IV
V: 1 2 … 23 24 — V
VI: 1 2 … 23 24 — VI
VII: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 — VII




## BALKON




VIII: 1 2 3 4 — 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 — 17 18 19 20 — VIII
IX: 1 2 3 … — IX … 22 23 24
X: 1 2 3 … — X … 22 23 24
XI: 1 2 3 … — XI … 22 23 24
XII: 1 2 3 … — XII … 22 23 24
XIII: 1 2 3 … — XIII … 22 23 24
XIV: 1 2 3 … — XIV … 22 23 24
XV: 1 2 3 … — 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 — XV 19 20 21 22 23 24

# KOMUNIKATY

## KOMISJA KULTURALNO - ARTYSTYCZNA

ul. Czerwonego Krzyża 20.
IV piętro, 105 pokój,
tel. 332-88 i 750-18.

**zawiadamia, że sprzedaje bilety ulgowe na nast. przedstawienia:**

*Ateneum:* „Dom otwarty" 15, 18, 24 marca.
*Wielki:* „Zamarłe oczy" 24 marca.
*Narodowy:* „O żonach złych i dobrych" 16, 17 marca.
*Polski:* „Lekarz na rozdrożu" 17, 20, 23 marca.
„ „Mąż z grzeczności" 26, 27, 30 marca.
*Mały:* „Koniec i początek" 23, 30 marca.
Teatr Królewski — Pomarańczarnia (dla młodzieży i dzieci) „Czary i kolory" 22 marca, g. 7-a.

Są również do nabycia bilety ulgowe do Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Narodowego, Muzeum Wojska oraz bilety zniżone do „Qui pro Quo" i „Morskiego Oka".
*Kupujcie bilety na Zabawę, która się odbędzie 18 b. m. w sali Teatru Ateneum.*

---

Zarząd Towarzystwa Przyjaciół Teatru „Ateneum" i Komisja Kulturalno-Artystyczna niniejszym zawiadamiają, że na życzenie poszczególnych grup i organizacyj zawodowych, oświatowych i t. p. delegują swoich prelegentów na odczyty i dyskusje związane z zagadnieniami teatralnemi.

Organizacje, które pragną skorzystać z niniejszego zawiadomienia zechcą o tem uprzedzić Komisję Kulturalno-Artystyczną, ul. Czerwonego Krzyża 20, telefon 332-88 i 750-18 przynajmniej na tydzień przedtem z podaniem miejsca, dnia i godziny projektowanego odczytu.

Jednocześnie organizacja winna zapewnić dostateczną liczbę słuchaczów.

---

Komisja Kulturalno-Artystyczna przy Radzie Związków Zawodowych m. st. Warszawy, pragnąc uprzystępnić rzeszom pracowniczym kulturalną rozrywkę jaką daje teatr, sprzedaje bilety ulgowe na

## PRZEDSTAWIENIA W TEATRACH MIEJSKICH I PRYWATNYCH.

*Bilety na każde przedstawienie wydaje wszystkim organizacjom pracowniczym Komisja Kult.-Art. na następujących warunkach:*

1) Delegaci nabywający dla organizacji bilety, winni posiadać upoważnienie pisemne, wystawione przez organizację, która przyjmuje zarazem odpowiedzialność za regulowanie rachunków za bilety.

2) Bilety należy zamawiać możliwie wcześnie, przynajmniej na tydzień przed przedstawieniem.

3) Należność za bilety winna być uregulowana najpóźniej w cigu tygodnia po przedstawieniu.

4) Bilety wydaje oraz wszelkich informacyj udziela *Kom. Kult-Art., Czerwonego Krzyża 20, pokój 105, tel. 332-88 i 750-18* codziennie (prócz niedziel i świąt) w godz. *od 10 rano do 7 wiecz.*

*Dobry teatr jest najlepszą rozrywką!*

*Korzystajcie więc z możności bywania w dobrym i tanim teatrze!*

*Bilet nabyty w Kom. Kult.-Art. jest tańszy aniżeli bilet do kina!*

---

*Warunki prenumeraty:* Kwartalnie 3 zł., półrocznie 5 zł., rocznie 8 zł.

*Ceny ogłoszeń:* Cała strona 150 zł., 1/2 strony 85 zł., 1/4 strony 50 zł., 1/8 strony 30 zł. Ogłoszenia przyjmuje Administracja wydawnictwa oraz osoby, posiadające specjalne upoważnienia. W tekście i na ostatniej stronie o 20% drożej.

Redakcja przyjmuje w poniedziałki od 11 — 2 po poł. w lokalu Redakcji.

*Redakcja i Administracja:* Warszawa, Czerwonego Krzyża 20, pok. 105, tel. 332-88.
Wydaje: *Komisja Kult. Artyst. przy Radzie Zaw. i Tow. Przyj. Teatru „Ateneum".*
Redaktor odpowiedzialny: *Jan Dłużniewski.*

Druk. Zakł. Graf. Tow. Wyd. „Bluszcz" — Warszawa, Rymarska 8. Tel. 244-18.